

PAULINA NALEWAJKO

Universidad de Varsovia

EL PODER SEDUCTOR DEL CÓDIGO SECRETO. ANÁLISIS EN CLAVE COGNITIVA DEL CUENTO “OJOS DE PERRO AZUL” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ



RESUMEN

Los cuentos tempranos de Gabriel García Márquez suscitan varias controversias entre los estudiosos. Muchos críticos, como el mismo Mario Vargas Llosa, los han considerado solamente unos ejercicios de oficio de escribir sin mayor interés literario. Mientras tanto, el desarrollo reciente de ciencias cognitivas ha incitado esperanzas de que sea posible aplicación del aparato lingüístico preciso a los textos literarios y, por consiguiente, su relectura. En nuestro artículo presentamos una propuesta de análisis de uno de los cuentos tempranos, *Ojos de perro azul*, a partir de la teoría de la integración conceptual elaborada por Gilles Fauconnier y Mark Turner. Con el uso de este logro reciente del cognitivismo es posible encontrar incluso en la obra más temprana del Nobel colombiano los principios del poder seductor que ejerce desde hace décadas sobre sus lectores.

PALABRAS CLAVE: Gabriel García Márquez, Gilles Fauconnier, Mark Turner, amalgama, teoría de la integración conceptual

ABSTRACT

The early short stories by Gabriel García Márquez have caused much controversy among the experts. Various critics, like Mario Vargas Llosa, have rated them as only story-writing exercise devoid of major literary value. However, a recent development in cognitive science has spurred hopes of application of precise language analysis to literary texts and, therefore, its rereading. The paper that follows present an example of a cognitive analysis of one of the early short stories, *Ojos de perro azul*, on the strength of the Conceptual Integration Theory (called also Blending Theory) formulated by Gilles Fauconnier y Mark Turner. Through this recent cognitive achievement it is possible to notice the seed of seductive power of the prose of the future Colombian Nobel Prize winner even in his earliest short stories.

KEY WORDS: Gabriel García Márquez, Gilles Fauconnier, Mark Turner, blend, Conceptual Integration Theory

Ojos de perro azul es un relato que presta su título al tomo de cuentos garcíamarquecianos más tempranos que apareció como libro sólo en 1974 cuando el escritor colombiano ya había publicado otros dos tomos de relatos.

Mario Vargas Llosa en *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio* comenta el cuento de la manera siguiente: “una historia onírica: la loca relación de la pareja sucede en el impalpable, precario mundo de los sueños. [...] Pese a su ingeniosa anécdota, este es el peor escrito y el de estructura más indecisa de todos los relatos iniciales de García Márquez” (1971: 259-260). En cambio, Donald McGrady afirma: “[...] *Ojos de perro azul* es una obra cuidadosamente elaborada que encierra una compleja fantasía digna de Borges. La maestría de García Márquez en el tratamiento de los elementos oníricos sugiere la posibilidad de que el cuento se haya originado en un sueño real” (1972: 305). Como podemos observar, existe una discrepancia significativa en cuanto a la valoración del relato analizado.

McGrady apoya su opinión en un análisis relativamente detallado mientras que Vargas Llosa se limita a pronunciar unas fórmulas convencionales acerca de la trama del cuento.

En este artículo presentaremos una propuesta de análisis minucioso del cuento de García Márquez basado en las premisas de la teoría de la integración conceptual elaborada por Gilles Fauconnier y Mark Turner, que es uno de los logros más recientes de los estudios cognitivos de la metáfora. En nuestra opinión, el análisis textual realizado con el uso de las herramientas lingüísticas incita esperanzas de evitar el peligro de arbitrariedad a la hora de tratar los textos literarios.

Ahora bien, los autores de la teoría en cuestión afirman: “Conceptual integration, which we also call conceptual blending, is another basic mental operation, highly imaginative but crucial to even the simplest kinds of thought” (Fauconnier y Turner, 2002: 18), así como: “People pretend, imitate, lie, fantasize, deceive, delude, consider alternatives, simulate, make models, and propose hypotheses. Our species has an extraordinary ability to operate mentally on the unreal, and this ability depends on our capacity for advanced conceptual integration” (2002: 207).

En el proceso de integración conceptual, cuya omnipresencia declaran los autores de la teoría, se pueden distinguir varias etapas. Según Fauconnier y Turner es necesario que existan por lo menos dos *espacios de entrada* (*input spaces*), en nuestros esquemas indicados como E_1 y E_2 (y siguientes), cuyos elementos demuestran la correspondencia selectiva. En consecuencia suelen aparecer atributos que no manifiestan correspondencia con ningún elemento del otro espacio. La etapa siguiente se basa en el llamado *espacio genérico* (en el esquema indicado como G). “A generic mental space maps onto each of the inputs and contains what the inputs have in common” (Fauconnier y Turner, 2002: 41). Este espacio es una creación abstracta que permite observar e ilustrar el carácter de las relaciones entre los dos espacios de entrada y definir su parte común. A continuación, sucede la transmisión selectiva de algunos de elementos de los espacios de entrada, especialmente los distinguidos en las etapas previas, a un nuevo *espacio amalgamado* (*blended space*), llamado también la *amalgama* (*blend*) (1994: 5; 2002: 47-48) que está representado como A en los esquemas. Este espacio se caracteriza por nuevas relaciones entre los elementos, así que a la estructura se la denomina *emergente* (*emergent structure*), lo que está representado gráficamente con un cuadro. La estructura emergente puede estar sometida a unos procesos adicionales denominados *composición* (*composition*), *finalización de patrones* (*completion*) y *elaboración de simulaciones* (*elaboration*) (vid. Fauconnier, 1997: 150-151; Fauconnier y Turner, 2002: 42-44). La composición consiste en que los elementos proyectados al espacio amalgamado demuestran relaciones inexistentes en los espacios de entrada. La finalización de patrones se refiere al empleo de modelos culturales y cognitivos que permiten rellenar los elementos que faltaban en la estructura emergente. Según Fauconnier y Turner los procesos de composición y finalización definen unos patrones con el uso de los cuales es posible elaborar las simulaciones de la amalgama, es decir, desarrollarla, en teoría *ad infinitum*. El modelo entero presentado por Fauconnier y Turner se denomina *red de la integración conceptual* (*conceptual integration network*) (vid. Fig. n° 1).

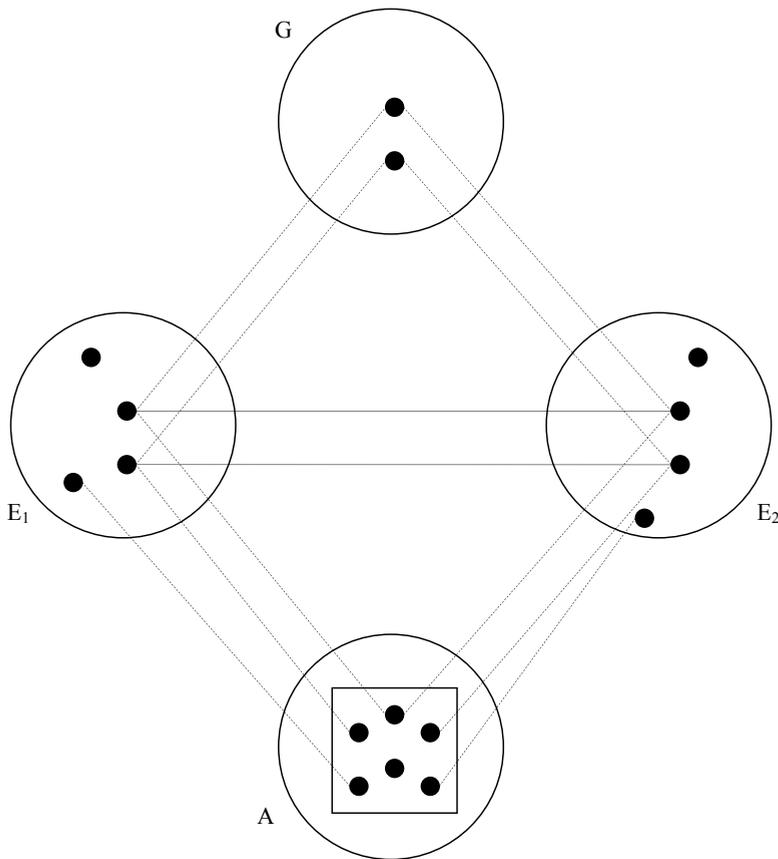


Fig. nº 1 Integración de los espacios de entrada en el espacio amalgamado según Fauconnier (1997: 151).

Descendiendo al terreno de lo concreto, como ya hemos mencionado, el título del relato se ha convertido en el título del tomo entero. Aunque el tomo constituye la recopilación editorial significativamente posterior (1974) al período de producción de relatos (1947-1955), igual salta a la vista la atracción especial de este título¹ en comparación con los de los demás relatos incluidos en el tomo. ¿En qué consiste la ventaja de este preciso título? Por un lado, es muy corto (*vid.* por ejemplo: *Eva está dentro de su gato*, *Tubal-Caín forja una estrella*, *De cómo Natanael hace una visita*, *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, etc.), por otro lado, mucho más importante, es un enigma, un misterio, un código secreto que atrae la atención de manera muy eficaz.

Para proponer su interpretación y sobre todo reconstruir su conceptualización es preciso alegar unos elementos de la trama. El cuento constituye la historia de un hom-

¹ Existe también canción de Ruben Blades con el mismo título inspirada por el cuento de García Márquez. *Vid.* Rojas Rojas (2007).

bre y una mujer enamorados que se conocieron en un sueño y desde hace años llevan intentos frustrados de encontrarse en el mundo real. Para reconocerse en la realidad, establecieron un código: “ojos de perro azul”. Desgraciadamente, al despertarse, el hombre nunca se acuerda de nada de lo que le pasa en los sueños. Incluso cuando empieza a soñar de nuevo, los recuerdos le vuelven paulatinamente. El autor del código fue el protagonista-narrador que se inspiró en el color de ojos de la mujer, viéndola por primera vez en el sueño: “Las inventé porque te vi los ojos de *ceniza*. Pero nunca las recuerdo a la mañana siguiente” (107). El vocablo “ojos” aparece en el texto 26 veces; la mayoría de las apariciones las forma la repetición del código “ojos de perro azul” pero encontramos también unos epítetos adicionales muy significativos: “grandes ojos de *ceniza encendida*” (104) y “ojos *cenicientos*” (109, los subrayados son nuestros).

Ahora bien, la frase “Ojos de perro azul” parece ser un código perfecto. Su origen es lo suficientemente comprensible para los amantes y completamente ininteligible para otras personas. La misma frase parece estar construida de acuerdo con la teoría de la integración conceptual. Lo que posibilita la integración es la red de asociaciones vinculadas con ceniza, elaboradas en el texto entero, y la afinidad conceptual de dos colores: azul y gris.

A pesar de su brevedad, la frase “ojos de perro azul” encubre en nuestra opinión una megamalgama, es decir, un sistema de amalgamas desarrollado a lo largo del texto entero, representada de manera muy esquemática en la Fig. nº 2.

El primer espacio de entrada, las características de la mujer, quedan combinados directamente con unas características análogas del tercer espacio relacionado al perro. Los dos seres son seres vivos pertenecientes a sus respectivas especies y tienen unas partes del cuerpo correspondientes hasta cierto grado, entre ellos, los ojos. A su vez, el segundo espacio de entrada, lo forma una paleta de matices que va desde el gris hasta el azul. *Cenizo*, a nuestro modo de ver la palabra clave para el entendimiento del código, significa el “color grisáceo, como el de la ceniza. *Cenicento*”², es decir, esta atribución del color a los ojos de una persona es perfectamente razonable. También muy frecuentemente se caracteriza el color de ojos de una persona como azul-gris o azul grisáceo. De esta manera, aunque en el texto no se menciona literalmente los ojos azules, a partir de la afinidad de los colores gris y azul y la finalización de patrones basada en la experiencia cotidiana, esta asociación del color de ojos bastante frecuente en algunos países se actualiza en el pensamiento de lectores. De esta manera, a la estructura emergente quedan proyectados: un tono vagamente relacionado con el color de ojos de la mujer (azul), así como los ojos y el pelo del perro. Sin embargo, en vez de amalgamar el color de los ojos del ser humano con este de animal, se atribuyó el color al pelo (con la terminología de los formalistas rusos podríamos llamarlo un efecto de desfamiliarización) lo que atrae la atención del lector, lo seduce.

2 Todas las definiciones presentadas en este estudio provienen de *Clave. Diccionario de uso del español actual* (2004), Madrid, EDICIONES SM. [CD-rom]

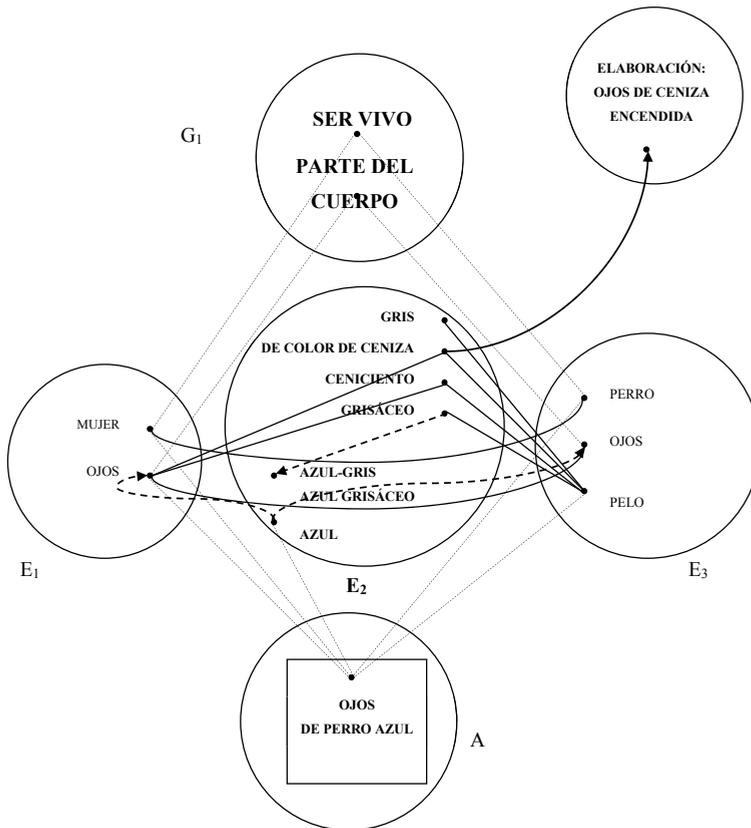


Fig. nº 2 Amalgama OJOS DE PERRO AZUL

Ahora bien, dado el empleo repetido del vocablo *ojos* se podría afirmar el predominio del sentido de vista en el texto, lo que parece realzar el uso de los verbos de la percepción visual: *mirar* (este verbo y las palabras derivadas han sido utilizadas en el cuento 20 veces) y *ver* (24 veces). Resulta interesante la concentración de los usos del verbo *mirar* en la apertura del texto:

Entonces *me miró*. Yo creía que *me miraba* por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, *su resbaladiza y oleosa mirada*, comprendí que era yo quien *la miraba* por primera vez. Encendí un cigarrillo. Tragué el humo áspero y fuerte, antes de hacer girar el asiento, equilibrándolo sobre una de las patas posteriores. Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, *mirándome*. Durante breves minutos estuvimos haciendo nada más que eso: *mirándonos*. Yo *mirándola* desde el asiento, haciendo equilibrio en una de sus patas posteriores. Ella de pie, con una mano larga y quieta sobre el velador, *mirándome*. *Le veía* los párpados iluminados como todas las noches. Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: "*Ojos de perro azul*". (García Márquez, 2007: 103, las cursivas son nuestras)

Si profundizamos en el fragmento citado, aparte de la densidad enorme en referencias puramente visuales descubrimos también dos epítetos extraordinarios atribuidos a la mirada: *resbaladizo*, es decir, “Que resbala o se escurre fácilmente” y *oleoso* que significa “1. Que tiene aceite. 2. Que es graso y espeso como el aceite”. Las dos referencias despiertan en el lector unas sensaciones táctiles³, lo que empieza a desbaratar la tesis sobre el predominio del sentido de vista en el cuento. En realidad, es todo lo contrario, el relato abunda en descripciones sinestéticas⁴ lo que intentaremos demostrar en la parte siguiente del presente estudio.

Incluso en la megaamalgama que hemos comentado anteriormente, la integración conceptual sigue elaborándose también en la dirección de otras sensaciones que la visual; el autor en el fragmento “grandes ojos de *ceniza encendida*” (2007: 104) actualiza otros que color atributos de la palabra *ceniza*: es decir la referencia a la temperatura.

Esta táctica de aprovechar varias cualidades de un fenómeno se convierte en la dominante del relato. Podemos observarlo en el siguiente fragmento: “Sus dientes apretados relumbraron sobre la llama. «Me gustaría tocarte ahora», dije. Ella levantó el rostro que había estado mirando la lumbre: levantó la mirada ardiendo, asándose también como ella, como sus manos...” (2007: 107-108). En la cita encontramos tres referencias a la luz: *relumbrar* (“Resplandecer o despedir intensos rayos de luz.”), *lumbre* (“1. Fuego encendido voluntariamente, generalmente para hacer la comida o calentarse. 2. Materia combustible, con o sin llama”) y *llama* (“1. Masa gaseosa que arde y se eleva desprendiendo luz y calor”). Como podemos observar a partir de las definiciones presentadas, los vocablos *lumbre* y *llama* actualizan tanto las asociaciones con la luz como con la temperatura. La voz *llama* aparece en el cuento 9 veces y se convierte en uno más de los lazos discursivos y lógicos en este mundo onírico en el que solo aparentemente no gobiernan ningunas leyes. Los usos de los verbos *arder* y *asarse* consolidan las referencias a la sensación de la temperatura.

En realidad, la ilusoria abundancia de referencias visuales en el cuento se compensa con muy variadas realizaciones de sensación de temperatura; a partir de ya presentadas se pueden mencionar también: *calentar* y *calor*, *frío*, *enfriar*, *helado* (adjetivo) y *viento*.

3 En el presente estudio nos serviremos de la siguiente tipología de sensaciones elaborada por Maria Golaszewska (1997: 12, la traducción es nuestra):

- las sensaciones visuales, p.ej. el color, la línea, la forma;
- las sensaciones auditivas, p.ej. la altura del tono, la consonancia, la articulación;
- las sensaciones gustativas, p.ej. el tipo de sabor y su intensidad;
- las sensaciones táctiles, p.ej. el tacto, la presión, incluso el dolor;
- las sensaciones olfatorias; p.ej. el tipo y la intensidad del olor;
- las sensaciones de la temperatura, p.ej. el frío, el calor;
- las sensaciones de la ubicación y del movimiento, p.ej. la inmovilidad estática y el movimiento cinético;
- las sensaciones orgánicas, p.ej. el hambre, la sed, las sensaciones sexuales, la del dolor orgánico, la de los órganos interiores; las sensaciones intermedias (comparten las propiedades de las táctiles y las de movimiento), p.ej. las vibraciones.

4 Entendemos como sinestesia todos los tipos de fenómenos tratados por Schrader (1975: 82-93), es decir, tanto las formadas por enlaces entre varias zonas sensoriales como las formadas por enlaces entre un campo sensorial y otro extrasensorial.

El segundo ejemplo de integración conceptual que nos gustaría comentar se construye precisamente a partir del contraste entre las sensaciones de frío y calor:

“Creo que me voy a *enfriar*”, dijo. “Esta debe ser una ciudad *helada*.” Volvió el rostro de perfil y *su piel de cobre al rojo* se volvió repentinamente triste. “Haz algo contra eso”, dije. Y ella empezó a desvestirse, pieza por pieza, empezando por arriba; por el corpiño. Le dije: “Voy a voltearme contra la pared”. Ella dijo: “No. De todos modos me verás como me viste cuando estaba de espaldas”. Y no había acabado de decirlo cuando ya estaba desvestida casi por completo, con *la llama lamiéndole la larga piel de cobre*. (2007: 105)

La mujer de carne y hueso empieza a amalgamarse con una estatua de cobre, partiendo de una simple asociación entre el color de la piel de la mujer iluminada por la llama y el matiz rojizo del metal en cuestión. La amalgama de *mujer como una estatua de cobre* que empieza a emerger en el fragmento citado y se desarrolla en los siguientes queda ilustrada en la Fig. nº 3. La piel de la mujer en el contacto con la llama no se quema, no se *asa*, como sucedía en otros fragmentos del texto. En vez de las referencias a la posible quemadura encontramos una frase onomatopéyica y muy seductora por la concentración de la consonante suave y blanda “l”: *la llama lamiéndole la larga piel de cobre*.

El protagonista narrador consolida la imagen de la mujer-estatua pronunciando las siguientes palabras: “A veces, en otros sueños, he creído que no eres sino una estatuilla de bronce en el rincón de algún museo” (2007: 105). La respuesta de la mujer constituye una de las elaboraciones de simulaciones posibles de la asociación con el metal:

A veces, cuando me duermo sobre el corazón, siento que el cuerpo se me vuelve hueco y la piel como una lámina. Entonces, cuando la sangre me golpea por dentro, es como si alguien me estuviera llamando con los nudillos en el vientre y siento mi propio sonido de cobre en la cama. Es como si fuera así como tú dices: de metal laminado”. Se acercó más al velador. “Me habría gustado oírte”, dije. Y ella dijo: “Si alguna vez nos encontramos pon el oído en mis costillas, cuando me duerma sobre el lado izquierdo, y me oirás resonar. Siempre he deseado que lo hagas alguna vez. (2007: 106)

Como podemos observar, en esta elaboración de uno de los elementos que forman la amalgama, se aprovecha solamente uno de los atributos de cobre en su forma dura. Esta asociación permite al autor introducir varias referencias auditivas tanto con el uso repetido de uno de los verbos de percepción auditiva: *oír*, como por otras remisión de carácter auditivo: *llamar, sonido, resonar*.

Mientras tanto, la enunciación posterior del hombre nos presenta otra elaboración posible de la referencia al cobre con el predominio de sensación táctil: “La miré de arriba abajo y todavía era de cobre; pero no ya de metal duro y frío, sino de cobre amarillo, blando, maleable. «Me gustaría tocarte», volví a decir” (2007: 109). Resulta evidente que la selección del cobre como materia de trabajo realizada por el escritor colombiano no es accidental. Las cualidades de este

metal transformable y deformable, le permiten al autor elaborar la red de la integración conceptual en varias direcciones sirviéndose de una mera mención del nombre del metal que actualiza en la consciencia del lector el conocimiento cotidiano de sus características.

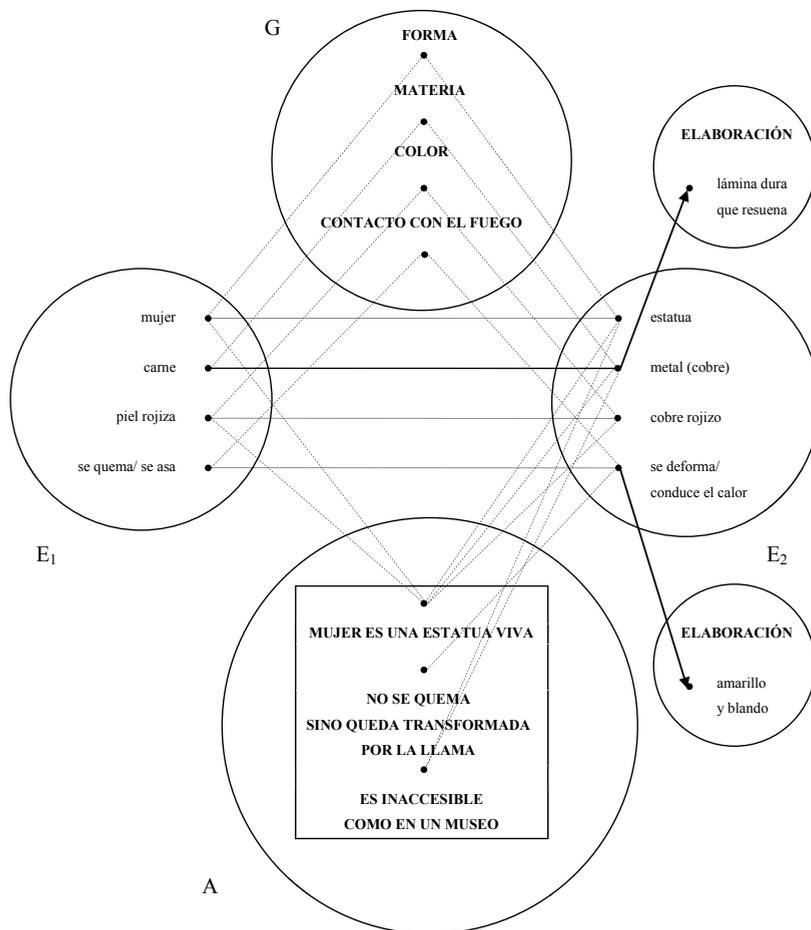


Fig. nº 3 Amalgama MUJER ES UNA ESTATUA DE COBRE

El análisis presentado no agota todas las apariciones en el relato de los verbos de percepción sensorial⁵ tales como *mirar, ver, sentir, tocar, oír* y de otras referencias sensoriales. ¿Cuál sería entonces el papel de tanta concentración de las remisiones a los sentidos?

Rembowska-Pluciennik subraya que todos nuestros sentimientos, emociones, imágenes mentales resultan simultáneos a las sensaciones del cuerpo. Solo el flujo constituido tanto por las impresiones psíquicas como por las sensaciones forma la imagen completa

5 La tipología general de los verbos de percepción sensorial la presenta Viberg (1983). En cuanto al funcionamiento de estos verbos en el castellano *vid.* los estudios de Fernández Jaén y Horno Chéliz. La importancia de este tipo de verbos para la focalización sensorial, la menciona Rembowska-Pluciennik (2007)

de la consciencia. En la opinión de Rembowska-Pluciennika la representación de la focalización sensual del protagonista permite evocarla en el lector (2007: 66), comprometerlo en los hechos contados.

Las conclusiones de semejante naturaleza las encontramos también en los escritos de Merleau-Ponty (1945) que hace observaciones acerca del impacto que ejercen los vocablos sensuales en el lector. El filósofo argumenta que la palabra *cálido* provoca la sensación del calor, *duro* causa la tiesura de espalda, *húmedo*, la sensación de humedad y frescor. En su opinión, el cuerpo encuentra en sí el equivalente de la palabra pronunciada, el aviso del calor, la humedad y la tiesura reales. A continuación podemos leer: “El calor que percibo leyendo la palabra *cálido* no es el calor real. Es solamente mi cuerpo que se adopta a la idea del calor, esboza su forma. De manera parecida, cuando alguien pronuncia el nombre de una de las partes de mi cuerpo o cuando me la estoy imaginando, siento en esta parte del cuerpo una quasi-sensación táctil...” (Merleau-Ponty, 1945: 272-273; la traducción es nuestra)

El autor francés en sus estudios se refiere a las investigaciones de los miembros de la corriente denominada la psicología de la Gestalt (o de la forma) tales como Gelb, Goldstein, Koffka o Wertheimer. Sus experimentos han demostrado que no existe una correspondencia permanente entre el estímulo y la reacción en la consciencia humana. Por lo tanto la sensación no es reacción automática al estímulo sino más bien un comportamiento que constituye la respuesta al estímulo. El mundo sensual no adopta en la percepción formas acabadas, con las características permanentes. Se presenta como una totalidad, un sistema de interacciones. Estas constataciones se corresponden de manera significativa con las premisas de la teoría de integración conceptual elaborada por Fauconnier y Turner según las cuales todo el pensamiento humano y su expresión en la lengua tienen el carácter *online*.

Según Merleau-Ponty, el objeto sensual se presenta a todos los sentidos a la vez y no sólo a uno de ellos, mejor equipado a percibirlo. Los sentidos se comunican, lo que les permite percibir mejor la riqueza sensual del mundo. Para experimentar una cualidad sensual en su plenitud es imprescindible la cooperación de todos los sentidos, su perspectiva. El filósofo argumenta que las alucinaciones resultan irreales porque los objetos presentados en ellas no estimulan a todos los sentidos (1945: 252). A partir de la variedad de las referencias sensuales presentadas en el relato, podemos constatar que los sentidos del protagonista-narrador se comunican continuamente lo que le da al sueño la ilusión de realidad.

No obstante, el autor del cuento no esconde el hecho de que estamos ante una historia onírica lo que realza el uso repetido de los vocablos *sueño* y *soñar* (16 veces). Como recordamos Donald McGrady elogia la eficacia de la representación de la experiencia onírica y también observa:

Dentro de este mundo onírico, el poder creativo de los soñadores es tan potente que distintos sueños pueden llegar a interferirse, o intencionalmente o por casualidad. Por eso la

mujer expresa miedo de que otro soñador desarregle su habitación mediante una cerebración maligna. Por eso también un sueño del campo producido por otra mujer –incluso con sus olores, humedad y temperatura– llega a formar parte del ambiente dentro del cual se mueve el hombre hacia el final del relato. Es decir, los sueños son como las ondas producidas por distintas emisoras: estas ondas pueden ser de frecuencias diferentes, y por tanto no se interfieren, o pueden coincidir, en cuyo caso hay interferencia. (1972: 304)

Aunque la metáfora creada por McGrady de soñadores-emisoras resulta ser muy interesante, en el cuento garcía-marqueciano encontramos una red de integración conceptual basada en distintas asociaciones. Veamos con más detalle la frase a la que se refiere el autor citado: “Temo que alguien sueñe con esta habitación y me revuelva mis cosas” (2007: 104). La referencia que encontramos es a la habitación y a la presencia física de otras personas en él. Estas remisiones se consolidan en una red de la integración conceptual en los fragmentos siguientes:

Fue en ese sueño en el que le pregunté por primera vez: “¿Quién es usted?” Y ella me dijo: “No lo recuerdo”. Yo le dije: “Pero creo que nos hemos visto antes”. Y ella dijo, indiferente: “Creo que alguna vez soñé con usted, con este mismo cuarto”. Y yo le dije: “Eso es. Ya empiezo a recordarlo”. Y ella dijo: “Qué curioso. Es cierto que nos hemos encontrado en otros sueños”. (2007: 109)

La amalgama que se construye, la podemos observar con más detalle en la Fig. n° 4. La pareja se encuentra en un sueño (E_1) como en un espacio, en un cuarto, en una habitación de hotel (E_2). Soñar equivale a estar físicamente en una habitación y los soñadores, a los huéspedes del hotel. Como podemos observar en el fragmento que sigue, para despertarse hay que salir físicamente del cuarto:

Yo me dirigí hacia la puerta. Cuando tenía agarrada la manivela, oí otra vez su voz igual, invariable: “No abras esa puerta”, dijo. “El corredor está lleno de sueños difíciles”. Y yo le dije: “¿Cómo lo sabes?” Y ella me dijo: “Porque hace un momento estuve allí y tuve que regresar cuando descubrí que estaba dormida sobre el corazón”. Yo tenía la puerta entreabierta. Moví un poco la hoja y un airecillo frío y tenue me trajo un fresco olor a tierra vegetal, a campo húmedo. [...] Y ella, un poco lejana ya, me dijo: “Conozco esto más que tú. Lo que pasa es que allá afuera está una mujer soñando con el campo”. Se cruzó de brazos sobre la llama. Siguió hablando: “Es esa mujer que siempre ha deseado tener una casa en el campo y nunca ha podido salir de la ciudad”. [...] Y dije: “De todos modos, tengo que salir de aquí para despertar”. (2007: 110-111)

En la estructura emergente encontramos nuevos elementos, ausentes en los dos espacios de entrada. La pareja de los soñadores se convierte en unos amantes furtivos que solo pueden verse en sueños-habitaciones de hotel. La posibilidad de interferir uno de los soñadores en los sueños de otros se basa en la proximidad espacial de sueños-habitaciones.

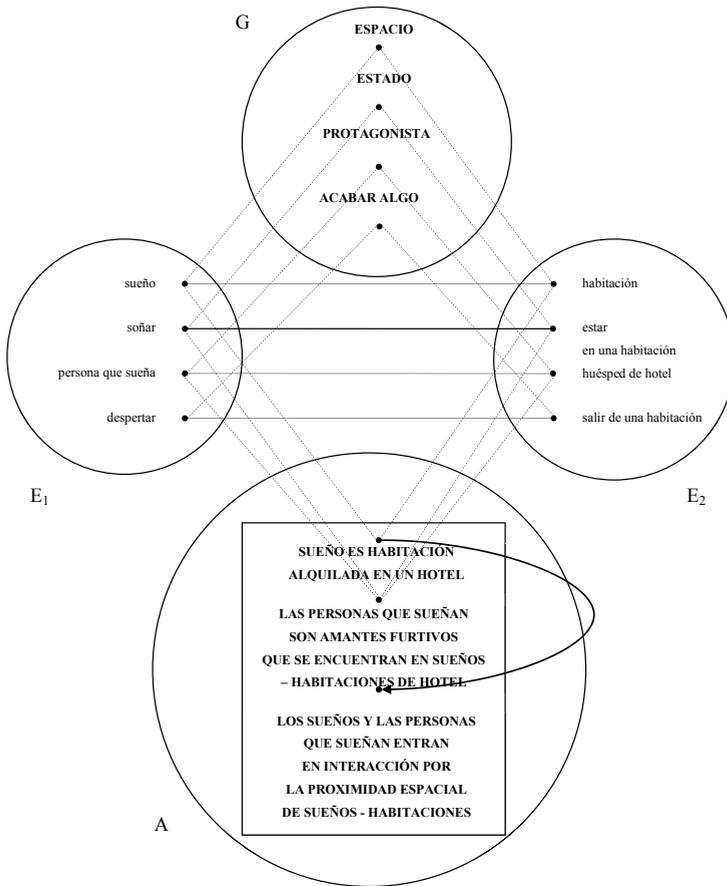


Fig. nº 4 Amalgama SUEÑO ES HABITACIÓN DE HOTEL

Ahora bien, como ya hemos mencionado, Mario Vargas Llosa se refiere a *Ojos de perro azul* como al “impalpable, precario mundo de los sueños”. Mientras tanto, partiendo de los ejemplos analizados en este estudio podemos constatar que este mundo garcíamarqueciano es todo lo contrario a impalpable y precario, sorprende con su sensualidad y minuciosidad.

El maestro colombiano desarrolla un código secreto con el que seduce a sus lectores. Este enigma no se limita a la misma frase “ojos de perro azul” sino se extiende al texto entero y resulta ser un arma de doble filo. Por un lado, las referencias sensuales comprometen al lector en los hechos contados, no importa el nivel de su probabilidad, ya que lo conducen a recrear las quasi-sensaciones análogas a las descritas con esmero en el relato y lo obligan a identificarse con la focalización sensual presentada. Por otro lado, las redes de la integración conceptual, siendo unas construcciones metafóricas elaboradas y accesibles a lo largo del texto entero, permiten construir y mantener vigente unas imágenes mentales poderosas como la de ojos de perro azul, mujer-estatua de cobre o sueño-habitación de hotel.

Alex Grijelmo hace las siguientes observaciones acerca del poder de la metáfora: “La metáfora es seductora por naturaleza, porque produce sorpresa y ayuda a salir de la realidad visual para pasar a la realidad imaginaria” (2011: 79). “La mera construcción de la metáfora ya es literaria, ya es seductora. Si además se añaden palabras connotadas, arraigadas en la historia de las relaciones humanas, el efecto de fascinación resulta inevitable” (2011: 82).

Por todo ello, podemos concluir que el empleo de la teoría de la integración conceptual en el análisis literario nos permite descubrir incluso en los relatos más tempranos de Gabriel García Márquez los principios de las técnicas que, perfeccionadas en sus obras posteriores, fascinan a sus lectores desde hace décadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLAVE (2004): *Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid, Ediciones SM [CD-rom].
- FAUCONNIER, G. (1997): *Mapping in Thought and Language*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G., TURNER, M. (1994): *Conceptual Projection and Middle Spaces*. San Diego, University of California, Department of Cognitive Science, Technical Report 9401: <http://markturner.org/blending.html> (2012/06/12).
- FAUCONNIER, G., TURNER, M. (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books.
- FERNÁNDEZ JAÉN, J. (2006): “Verbos de percepción sensorial en español: una clasificación cognitiva”. *Interlingüística*, 16, págs. 1-14.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *Ojos de perro azul*. Barcelona, Debolsillo.
- GOŁASZEWSKA, M. (1997): *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GRIJELMO, Á. (2011): *La seducción de las palabras*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- HORNO CHÉLIZ, M. C. (2004): “Aspecto léxico y verbos de percepción. A propósito de ver y mirar” en CASTAÑER, R. M. y ENGUITA, J. M. (dirs.): *In Memoriam Manuel Alvar. Archivo de Filología Aragonesa, LIX, Institución “Fernando el Católico”*. Zaragoza, C.S.I.C. de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, págs. 555-575.
- MCGRADY, D. (1972): “Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez”. *THASAUROS*, tomo XXVII, núm. 2, págs. 293-320.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945): *La Phénoménologie de la perception*. Paris, NRF, Gallimard.
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK, M. (2007): “W cudzej skórce. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych” en BOLECKI, W., NAWROCKA, E. (dirs.): *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.
- ROJAS ROJAS, V. A. (2007): *Ruben Blades – Historia & Discografía*: <http://saborensalsa.blogspot.com/> (2012/05/14).
- SCHRADER, L. (1975): *Sensación y sinestesia: estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*. Madrid, Gredos.
- VARGAS LLOSA, M. (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas, Barral Editores, S. A.
- VIBERG, A. (1983): “The verbs of perception: a typological study”. *Linguistics*, 21.1, págs. 123-162.